

## *Der gute Gott von Manhattan* zwischen Hörspiel und Musiktheater

Heutzutage ist das Hörspiel eher in Vergessenheit geraten und da stellt sich die Frage, warum darüber referieren? Das Symposium „Ihr Worte“ (14.-15. November 2006, Piliscsaba / Ungarn), das Ingeborg Bachmann gewidmet wurde, provozierte mich persönlich, diese Gattung erneut zu untersuchen und an einem Beispiel zu beweisen, wie wichtig das Wort ist, das eine zentrale Rolle im Falle dieser literarischen Ausdrucksform spielt, als geschriebener und als gesprochener Text.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist, die verschiedenen Lesarten des zum Kanon gehörenden Hörspiels von Ingeborg Bachmann *Der gute Gott von Manhattan* zu erörtern bzw. seine mediale Rezeption vorzustellen, mit schwerpunktmäßiger Betrachtung des Musiktheaters. Für den Anfang einige Anhaltspunkte zur Gattung ‚Hörspiel‘. Das Hörspiel ist eine eigene, selbstständige Kunstgattung, die durch bekannte Kunstschaffende ihren Status erreicht hat, darunter Günter Eich, Dylan Thomas, René Char, Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und selbstverständlich Ingeborg Bachmann. Diese Kunstgattung ist für einige Dramatiker ein „Übungsfeld“ für die Theaterarbeit, zum Beispiel für Autoren wie Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Dem Hörspiel kommt eine besondere Rolle zu, da es über das Medium Radio die Bekanntmachung von Schauspielen ermöglicht, die oft als unaufführbar gelten. Bemerkenswert ist, dass in den 50er Jahren sehr viele Künstler, vorwiegend Schriftsteller, sich dem Hörspiel zuwenden, weil es eine wirkungsvolle Rezeption erreicht, denn es ergreift die Phantasie sehr intensiv und lässt Traumhaftes wirklich erscheinen.

Das Hörspiel, ein Kind der Technik, siedelt sich in Seelenlandschaften an, die vor uns nur die Romantiker zu träumen wagten [...] Es sind Stimme und Laut, der Musik verwandt, als Sinntäger geistig-seelischer Gehalte glaubhafter als jedes sichtbare Bild.<sup>1</sup>

Es entsteht das literarisch-ästhetisch orientierte Hörspiel, gelegentlich „Hörspiel der Innerlichkeit“ genannt, gefolgt vom „neuen Hörspiel“, das unter dem Einfluss der Stereophonie experimentelle Formen generiert wie Hörcollage oder akustisches Spiel.<sup>2</sup> Eine enge Verwandtschaft mit den Sprechstücken bzw. der Sprechoper, die durch Peter

1 Klose, Werner: In: Grundbegriffe der Literatur. Hg. von Otto Bantel. Frankfurt am Main: Hirschgraben 1974, S. 42.

2 Vgl. Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definition. Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J.B.Metzler 1990, S. 208.

Handke und Ernst Jandl Selbständigkeit als Kunstgattung erreicht haben, ist diesbezüglich festzustellen.

Ingeborg Bachmann hat die poetische Aussagekraft des Hörspiels genutzt, um ihre Poetik unter Beweis zu stellen. Ihre Hörspiele *Die Zikaden* (1954) und *Der gute Gott von Manhattan* (1957) werden als Gleichnisse „unserer“ Zeit gelesen, die auf der sprachlichen und formalen Ebene exemplarisch komponiert sind. Für das dichterische Werk *Der gute Gott von Manhattan*, am 29. Mai 1958 unter der Regie von Gert Westphal im Südwestfunk Bayrischer Rundfunk uraufgeführt, eine Gemeinschaftsproduktion des BR München und NDR Hamburg, erhielt Bachmann 1958 den renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden, weil es ein „unverwechselbares Liebesgedicht“ gegen die Film- und illustrierten Klischees ist.<sup>3</sup>

Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* entstand unter dem Eindruck von Bachmanns Besuch in den Vereinigten Staaten im Sommer 1955, wo sie an dem von Henry Kissinger geleiteten Harvard International Seminar teilnahm. Ziel des Seminars war „Personen zwischen 25 und 40 Jahren, die auf den Weg zu Führungspositionen in ihren Heimatländern sind, Amerikas grundlegende Werte“<sup>4</sup> nahe zu bringen. Die meisten Bachmann-Forscher sind der Meinung, dass es eine direkte Verbindung zu dem Schauplatz des ersten Zusammentreffens der Hauptprotagonisten Jan und Jennifer gibt, nämlich dem Zentral Bahnhof von New York, wo sich auch die Seminarteilnehmer 1955 trafen. Hinzu kommt die Annahme, dass das Manhattan-Bild auf die eigene Reiseerfahrung der Autorin zurückgreift.<sup>5</sup> Dies eröffnet eine Deutung, die auf faktischen Gegebenheiten beruht und stark das Autobiographische einbezieht. Diese Lesart erklärt auch die Positionierung des guten Gottes von Manhattan als allmächtiger Gesetzgeber von New York, der im prozessartig strukturierten Hörspiel eine zentrale Stelle einnimmt.

Die Rezeption von Herbert Marcuses Theorien über Eros bzw. Weiblichkeit aus dem Werk *Triebstruktur und Gesellschaft* (1955), in dem insbesondere die Annahme eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Macht und erotischem Begehren postuliert wird, erklärt den Antagonismus in dem untersuchten Hörspiel: Der gute Gott von Manhattan verkörpert das allmächtige Prinzip der gesellschaftlichen Macht, während Jan und Jen-

3 Vgl. Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 275-277. – auf die Rede der Autorin wird innerhalb dieser Untersuchung mehrmals zurückgegriffen, weil sie die verschiedenen Lesarten bzw. Deutungen der Forschung unterstützt.

4 Vgl. Lennox, Sara: Repräsentationen von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk von Ingeborg Bachmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 20. Die Autorin der Studie bezieht sich auf Dokumente des Harvard Summer School International Seminars, dem Jahresbericht von 1955, S. 20.

5 Vgl. ebd., S. 20.

nifer, ein leidenschaftliches Liebespaar, durch ihren Zustand der ekstatischen Erotik die Stabilität seines Systems bedroht. Hinzu kommt noch der Fakt, dass in den 50er Jahren die Frauen ermuntert wurden, sich aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen und sich selbst als das Gegenteil und als das Andere des Mannes zu definieren. So betrachtete Ingeborg Bachmann, wie Marcuse, die Frau als Antithese der von Männern kontrollierten sozialen Ordnung, in diesem Fall von Jennifer verkörpert, die durch ihren Wunsch nach Stillstand das Chaos bewirkt hätte und damit der feministischen Literaturwissenschaft den Weg für verschiedene Deutungen freilegt.

Von der Entstehungszeit her gehört dieses Hörspiel zum Beginn des literarischen Schaffens der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, in eine Zeit, in der eine intensive Hinwendung von der Lyrik zur Prosa zu verzeichnen ist, parallel zu einer kontinuierlichen Reflexion der eigenen Schreibpraxis, stark verwurzelt in Wittgensteins Sprachspieltheorie. Kritische und utopische Aspekte von der Wittgensteinrezeption bezogen auf seine Sprachphilosophie sind in den Gesprächen der Hauptprotagonisten des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan* zu erkennen – einerseits gebrauchen sie in ihren Sprach-Spielen konventionelle Liebesfloskeln, die ironisch eingesetzt werden, andererseits sind sie bemüht die Grenzen der Sprache zu sprengen, um zu einer „neuen“ Sprache vorzudringen. Diese sprachreflektorischen Bemerkungen erlauben einen Interpretationsansatz ausgehend von der Utopie der angestrebten „neuen“ Liebes-Sprache. Außerdem sind im Laufe der Zeit in der Bachmann-Forschung unzählige Lesarten aufgekommen, die im Folgenden berührt werden. Die Studien der Literaturwissenschaft beziehen sich auf den Umgang mit widersprüchlichen Konzepten wie Macht, Sexualität und Geschlechteridentität, untersuchen den Diskurs von Macht und Sexualität, erforschen die soziale Konstruktion der Weiblichkeit bis zu masochistischen Manifestationsformen, die Kraft des Eros bzw. die Kraft der Frau, die prozesshafte Konstruktion des literarischen Werkes, märchenhaftes Liebespiel bzw. Liebesutopie usw.

Eine der kanonisierten Lesarten deutet auf ein Liebesdrama mit diversen Implikationen hin, das bei den Forschern zu kontroversen Interpretationen geführt hat. Die bekannte Diskussion zwischen Wolf Wondratschek und Jürgen Becker in den 70er Jahren greift auf die Macht-Problematik zurück, nämlich in der Konstellation guter Gott als Vertreter der Macht und das Liebespaar als sein Gegenspieler. Wondratschek betrachtet das Hörspiel als reaktionär und wirft der Autorin vor, dass sie sich zu sehr auf das Scheitern der Liebe konzentriert, ohne die Gründe dieser Situation zu eruieren.

Die Autorin spezialisiert sich poetisch ganz aufs Niemandsland der reinen Empfindungen, freilich auf deren Scheitern, ohne sich dabei auf die gegebenen Widerstände einzulassen, welche dieses Scheitern verständlich als »von dieser Welt« ausweisen könnten, was ja im Titel der Hinweis auf Manhattan immerhin vermuten läßt.<sup>6</sup>

6 Wondratschek, Wolf / Becker, Jürgen: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine

Jürgen Becker hingegen verteidigt die Schriftstellerin und behauptet, dass sie die Unmöglichkeit einer äußersten Utopie von Liebe „hier“ und „heute“ zu verwirklichen versucht und dies an dem Beispiel dieser Liebesbeziehung demonstriert. In der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Preises für das besprochene Hörspiel äußert sich Ingeborg Bachmann über das zentrale Thema des Textes, das als eine Problemkonstante ihres Gesamtwerkes betrachtet werden kann: Im *Guten Gott von Manhattan* geht es häufig um den so oft zitierten „Grenzfall“, i.e. der Liebe zwischen Mann und Frau. Diese ist einerseits auf das Vollkommene, das Unmögliche, das Unerreichbare gerichtet, andererseits aber an die Bedingungen der gesellschaftlichen Ordnung gebunden. Aus diesem Spannungsfeld wird das Utopie-Modell abgeleitet. Die Selbstaussage der Autorin führte in der Forschung zu Missverständnissen, so zum Beispiel wurde das dargestellte Liebeskonzept als positive bzw. anarchistische Vision gedeutet. Dazu die Interpretation von Bartsch, der über eine klare Polarität zwischen der realen Weltordnung und der „reinen“ Utopie spricht, eine Utopie von absoluter Freiheit und Liebe.<sup>7</sup> Einer ganz anderer Meinung ist Funke, indem er sich über den „grausamen“ Triumph der bürgerlichen Ordnung über die Liebe äußert.<sup>8</sup> Dabei ist aus dem Interview die explizite Erklärung von Bachmann in Betracht zu ziehen, dass die Gründe, die zur Auslöschung der Liebe geführt haben, nämlich die inneren Faktoren, im Zentrum stehen und nicht die äußeren Umstände, die diese vernichten. Die Macht des guten Gottes und die Utopie der Liebe können nicht getrennt betrachtet werden, weil sie sich gegenseitig bedingen – das Liebeskonzept wird permanent von den gesellschaftlichen Prinzipien bestimmt, wenn diese Dominanz auch nicht transparent ist.

Neuere Beiträge der Forschung ziehen die werkimmanente Lesart vor und stellen eine Verbindung zum *Todesarten*-Komplex von Bachmann fest, wo die Frage der Geschlechterbeziehung im Sinne einer radikalen Diskurskritik verhandelt wird.<sup>9</sup> Höller betrachtet beispielsweise den *Guten Gott von Manhattan* als eine Weiterführung der Utopie-Problematik aus dem Hörspiel *Die Zikaden* und dem Lyrikband *Anrufung des Großen Bären*. Dabei fällt der ambivalente Charakter der Utopie auf, ein Motiv, das mit der Todesarten-Thematik verbunden wird. Der Literaturkritiker spricht über den „kriminalistischen Blick“ bzw. der Sprache des Schauerstücks, die insbesondere in der

Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 190.

7 Vgl. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 85

8 Funke, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. *Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan*. Interpretationen. München: Oldenburg. 1969, S. 54.

9 Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Frankfurt am Main: Athenäum 1993, S. 106-122; Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 212-224; Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Reclam 1992, S. 76-92; Lubkoll, Christine: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002, S. 122-139.

Theater-Szene auffallen und die Lesart als „Kriminalgeschichte der Liebe“ zulassen, da sich das Hörspiel aus den überlieferten, den zum Kanon der Literatur gehörenden Liebesgeschichten nährt.

Als einziges Schauerstück werden im Hörspiel die Liebesgeschichten der Weltliteratur in einer geschichtlichen Revue von den Henkern, den Hauptleuten des gesellschaftlichen Über-Ich, des „guten Gottes“ vor Augen gestellt.<sup>10</sup>

Die vorliegende Studie folgt den etablierten Stimmen der Bachmann-Forschung und versucht in ihrer Folge neue Perspektiven der Interpretation anzudeuten.

Die von Bachmann erwähnte intendierte Demonstration erreicht m. E. einen Höhepunkt in dem intertextuellen Spiel mit Liebesgeschichten, schwerpunktmäßig in der Szene „Im Theater“ nachzuvollziehen, wobei die Formen der Unterdrückung von „Ich-Anteilen“ beim Liebesverlust im Falle von Jan und Jennifer im Inneren des Ichs nachzuweisen sind. Diese Szene kann als „strukturelles Zentrum“<sup>11</sup> des Hörspiels betrachtet werden, eine polarisierende Liebes-Geschichten-Szene, die sich aus bewusst ausgewählten Beispielen von Prätexten und zum Kanon gehörenden Liebesmotiven zusammensetzt. Die Absicht(en) von Ingeborg Bachmann können eine Vielfalt von Lesarten eröffnen – mit den intertextuellen Bezügen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Liebespaar der Gegenwart zu lenken bzw. auf ihre Einmaligkeit; die Geschichte der zwei Liebenden in die Reihe der als „klassisch“ geltenden Liebespaare einzugliedern; das Ende des Hörspiels vorwegzunehmen und auch zu motivieren usw. Innerhalb der Untersuchung stellt sich die Frage, ob Jan und Jennifer als ein klassisches Liebespaar betrachtet werden könne, das mit anderen fünf festgeschriebenen Liebesgeschichten der Literatur konfrontiert wird. Dazu einige Argumente, die aus den Stellungnahmen der Schriftstellerin stammen und zugleich signifikante Textstellen, die auf die Parallelität der intertextuellen Anspielungen hinweisen. In Bachmanns Konzeption ist es ein „Grenzfall“, der in seiner Suche nach dem Unmöglichen „erhellend“ sei: „Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind.“<sup>12</sup>

Durch den Blick auf das Utopische wagt es der Mensch jenseits des Gegebenen zu streben, Richtung alternative Welten, die mittels der Kunst formuliert bzw. postuliert werden. Der paradigmatische Grenzfall der utopischen Liebe aus dem Hörspiel wiederholt sich im Roman *Malina*, wenn auch auf einer ganz anderen Ebene. Einen aufschlussreichen Vergleich stellt Agnese auf, indem sie bemüht ist, diese zwei „Grenzfälle“ von der emotionalen Komponente ihrer Liebeserfahrung zu durchleuchten. Unterscheiden

10 Höller 1993, S. 109.

11 Vgl. Fischerova, Viola: Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* – ein Mythos? In: Literatur + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1977, S. 288.

12 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 276.

tun sie sich insbesondere durch die Intensität der Gefühle und der Leidenschaft, wobei im Roman zum ersten Mal die bewusste Beschreibung einer „echten“ Metaphysik der Liebe vorkommt, die ein wesentlicher Bestandteil des dargestellten geistigen Abenteurers ist.<sup>13</sup> Dazu wiederum ein Rückgriff auf die Selbstaussagen der Autorin:

Es ist auch mir gewiß, dass wir in der Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.<sup>14</sup>

Bachmanns Wunsch bzw. Versuch, aus der Ordnung auszutreten, wird als Kritik aufgefasst, die zur Veränderung der Ordnung führen kann. Trotzdem werden die Menschen in der Ordnung bleiben – auch wenn diese totalitär ist. Das „Glaubensbekenntnis“ des guten Gottes bekräftigt diese Position:

Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag. Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, dass die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als jede Ketzereien. Ich glaube, dass die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; dass es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen.<sup>15</sup>

Das Drama des als klassisch geltenden Liebespaares Orpheus und Eurydike ist stellvertretend für das Motiv des Stillstandes, denn die Liebesklage scheint die Zeit zum Stehen zu bringen. Parallelen dazu sind im Hörspiel aufzufinden: Die Liebenden der modernen Welt klagen über die Endlichkeit ihrer Liebe und das Vergehen der Zeit.

Dann ist wenig Zeit auf der Welt. Denn wenn alles entdeckt und verformelt ist, wird die Lasur deiner geschmeidigen Augen und die blonde Haarsteppe auf deiner Haut von mir nicht mehr begriffen sein. Wenn alles gewusst, geschaffen und wieder zerstört sein wird, werde ich noch verführt werden im Labyrinth deiner Blicke. Und es wird mich das Schluchzen, das deinen Atemweg heraufkommt, bestürzen wie sonst nichts. [...] Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwesenes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende.<sup>16</sup>

Die Sehnsucht nach dem Stillstand und die Tendenz, eine „Gegenzeit“ zu erleben, bleiben nur im Stadium der Wunschprojektionen, weil Jan durch seine Rückkehr in die Welt

13 Vgl. Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen 1996, S. 115 f.

14 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 276.

15 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 318.

16 Ebd., S. 316f.

der Konventionen dieser Utopie keinen Raum lässt. Die anderen erwähnten Liebespaare – Tristan und Isolde, Francesca und Paolo, Abälard und Heloise und nicht zuletzt Romeo und Julia vertreten eines der ältesten literarischen Motive, das Liebesmotiv, wobei die Liebe für den „anderen Zustand“ steht, der immer wieder tragisch endet, wie Höller bemerkt „in Blut ertränkt“.<sup>17</sup> Motive wie Stillstand und Gegenzeit werden thematisiert, wobei eine Steigerung des Spiels durch Billy und Frankie entsteht, die verbal eine Zuspitzung der Situation vorbereiten. Lennox bringt eine ungewöhnliche Lesart für die Funktion der Eichhörnchen Frankie und Billy, deren Vorgehensweise an eine „verrückte“ Walt-Disney- Zeichentricksfilmsphäre erinnert und sich stark von der rationalen Welt abwendet. Dazu findet sie eine plausible Erklärung, nämlich, dass während des Kalten Krieges der Deckname des amerikanischen Plans für die Versorgung von Wien im Falle einer Blockade „Squirrel Cage“ war.<sup>18</sup> Bachmann mag die fünf Liebespaare bewusst als Musterbeispiele in den Text des Hörspiels verwoben haben, die im Zentrum der Betrachtung stehen – Jan und Jennifer sind damit gemeint, aber zugleich auch die Rezipienten, ob Hörer oder Leser. Eine explizite Bezugnahme zu den Geschichten der Liebespaare markiert in der Theaterszene die zentrale Rolle dieser klug selektierten Beispiele, denn sie deuten das Ende voraus, wobei Jan und Jennifer ebenfalls zum Kanon der beispielhaften Liebestragödien bzw. Grenzfälle gezählt werden können. Bachmanns Aussage in ihrem Interview bestätigt die antizipatorische Funktion der klassischen festgeschriebenen Liebesgeschichten, deren Um-Schreibung sie ins Banale überführt hätte.

Dieses Stück bezieht sich doch auf einen Grenzfall von Liebe, auf einen dieser seltenen ekstatischen Fälle, für die es tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat. Und deswegen habe ich ja in diesem Stück auch auf ein paar der großen, alten Liebespaare angespielt, die ja zugrunde gehen, und mich natürlich gefragt: warum denn? [...] Aber jeder hält es doch, ohne zu wissen, für ausgeschlossen, dass Romeo und Julia jemals verheiratet sein könnten oder dass Tristan und Isolde sich irgendwo etablieren – auf einer Insel oder sonstwo – und dort weiterleben.<sup>19</sup>

Die Autorin insistiert auf die bewusste Anspielung und versucht die Gründe des Scheiterns darzustellen. Die Liebesgeschichte von Jan und Jennifer erscheint als eine Art Versuchsanordnung, in der die Prämissen und Paradoxien des Liebeskonzepts differenziert beleuchtet und zugleich kritisch hinterfragt sind. Über den Topos Liebe äußert sich Lubkoll in ihrer Studie, indem sie den exemplarischen Aspekt hervorhebt.

Während Romeo und Julia an der Schwelle der Verwirklichung – nach ihrem todesähnlichen Schlaf – nur die alten, feindlichen Ordnungen denken können und deshalb ihre Liebe im Tod füreinander

17 Vgl. Höller 1993, S. 108.

18 Vgl. Lennox 2000, S. 93.

19 Interview mit Ekkehart Rudolph am 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 86.

bewahren, ist Gottfrieds Absage noch deutlicher und weitgehend: Die Liebesgrotte wird Tristan und Isolde aufgeben, nachdem sie erkannt haben, dass selbst Liebe nicht in gesellschaftlich freiem Raum lebbar ist bzw. Bestand hat.<sup>20</sup>

Die Vergleichsbasis der Liebesgeschichten bietet nicht nur eine exemplarische Darstellung des Scheiterns, sondern reflektiert systematisch die Gründe des Untergangs für den Fall Jan und Jennifer. Ebenfalls bei Lubkoll ist der Hinweis auf die kritische Reflexion über gesellschaftliche Diskursmechanismen zu finden, wobei es sich vordergründig um Machtkritik handelt.<sup>21</sup>

Die Technik der Montage, die in diesem Hörspiel eine textgenerierende Rolle einnimmt, basiert auf einem intertextuellen Spiel, hervorragend illustriert an den Einschüben der „anonymen“ Stimmen. Die unterschiedlichen Sprachelemente ähneln „akustischen Masken“, die miteinander konfrontiert werden. Die Nähe zu dem Gedicht *Reklame* (1956) fällt auf, das als eine Stimmeninszenierung zu verstehen ist, konzipiert nach dem Prinzip des Hörspiels.<sup>22</sup> Die graphisch markierten Einschübe der anonymen Stimmen bilden zusammen mit den Aussagen der Einflüsterer vom Dienst, den Dialogen der Liebenden und dem Bericht des guten Gottes eine komplexe Kompositionsstruktur von Sprachspuren. Die vielschichtige Textstruktur umfasst die utopischen Phantasien der Liebenden, gespickt mit Anspielungen auf die abendländische Literatur und Philosophie, in einer Art universaler Polyphonie.

Andere Lesarten deuten auf ein analytisches Hörspiel, das in Form eines Prozesses die Ereignisse rekonstruiert, die zur Katastrophe geführt haben. Der Prozess dient als Rahmen bzw. Kulisse des Geschehens, das sich auf zwei Ebenen abspielt – im Gerichtssaal und in der Welt der Liebenden, diesmal mit New York als Schauplatz. Bericht und Evokation alternieren als eine Art „episches Hörspiel“, das in szenischen Bildern das Geschehen wiederholt. Dialog und Aktionselemente fügen sich zu einer Beweisaufnahme, einerseits um den Hauptschuldigen, vom guten Gott von Manhattan verkörpert, für den tragischen Ausgang zu beschuldigen, andererseits um die Frage der individuellen Schuld zu einer Ur-Schuld zu verschieben. Die Figur des guten Gottes erscheint als Polarisationspunkt, über den die Liebe im Rahmen eines gesellschaftlichen Ordnungsdenkens verhandelt wird. Er vertritt das abstrakte Prinzip der Ordnung in einer doppelten Hinsicht – einerseits agiert er als bürokratischer Hüter der Ordnung, andererseits provoziert er mittels seiner Agenten die Grenzüberschreitung, mit dem klaren Ziel das Ordnungsdenken vor dem Chaos zu retten bzw. zu stabilisieren. Der gute Gott identi-

20 Lubkoll, Christine: Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam. 2002, S. 134.

21 Vgl. ebd., S. 134f.

22 Reitani, Luigi: Zeitkritisches Hören. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002, S. 72f.



fiziert sich mit der „allgemeinen“ Ordnung des Bestehenden, wobei sein Name auf ein allgemeines Prinzip bzw. auf den moralischen Schein verweist. Es gibt diesbezüglich Versuche eine Parallele zu Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* aufzustellen, auch bezogen auf die Nähe zum epischen Theater.<sup>23</sup>

Eine Gegenwelt entfaltet sich in der Beziehung zwischen Jan und Jennifer, die in einer von Zwängen befreiten Vereinigung zu existieren versuchen. Doch die Unmöglichkeit der Liebesverschmelzung wird von mehreren Faktoren bestimmt, unter denen sich die Zeit als dominant erweist. Die im 57. Stockwerk des Hotels aufkommende „Gegenzeit“ signalisiert einen scheinbar anhaltenden Stillstand – die Utopie des Augenblicks wird jedoch vom gesellschaftlichen Ordnungsdenken und der banalen Alltagsrealität gesprengt. Auch der Versuch in einer „neuen Sprache“ zu leben, weit weg von den Klischees und Konventionen der Alltagssprache, scheitert. Es ist nur eine poetische Vision, eng verknüpft mit den sprachkritischen Reflexionen der Schriftstellerin. Die kritische Rezeption der Sprachspieltheorie Wittgensteins und zugleich der utopischen Aspekte finden ihren Niederschlag in den Dialogen der Protagonisten, wobei sie stets an die Grenzen des Unrealisierbaren stoßen. Lubkoll verweist auf die unterschiedlichen Positionen im Liebesdiskurs und erinnert an Robert Musils Vision des „anderen Zustands“ bzw. an die intertextuelle Anlehnung an das Nachlassstück zu dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, nämlich „Reise ins Paradies“, das in der Forschung vielfach diskutiert wird.<sup>24</sup>

Die Prozesssituation erfährt im textuellen Werdegang eine neue Dimension – das Hörspiel ist in Form eines Prozesses konzipiert, das eine „Vierstufengeschichte“ generiert. Der Ansatz liegt im Bereich des Gewöhnlichen, wobei das Banale geheimnisvoll und verdächtig wirkt. Die Stufengeschichte ist bedacht formuliert, geformt unter dem mythischen Zeichen des Läuterungsphänomens. Die Struktur der Liebesgeschichte ist kompliziert, denn auf zwei rahmenbildenden Handlungsebenen verfolgt der Hörer einerseits die Gerichtsverhandlung und andererseits die Liebesgeschichte von Jan und Jennifer. Dabei wird der „juridische“ Dialog des guten Gottes, der strukturell den Machtdiskurs markiert, durch Rückblenden unterbrochen. Der Dialog der Liebenden, die Geflüsterstimmen, die Collagen der Eichhörnchenbriefe und die anonymen Stimmen bilden zusammen mit der signifikanten Begleitmusik „eine Art Erkennungsmelodie der Liebe“.<sup>25</sup> Weigel hingegen spricht über eine „Komposition in Sprachspuren“, die verschiedene Facetten der Liebesutopie beleuchten.<sup>26</sup> Zu bemerken ist, dass es Bachmann weniger um die äußeren Umstände geht, die die Liebenden vernichten, sondern

23 Vgl. Höller 1993, S. 114f.

24 Lubkoll 2002, S. 131f.

25 Ebd., S. 124.

26 Weigel 1999, S. 222.

viel mehr um die Gründe, die im ekstatischen Konzept der Liebe selbst liegen. Dazu eine Stellungnahme aus einem Interview:

In den großen Liebesdramen wie etwa *Romeo und Julia* oder *Tristan und Isolde* wird der Untergang des Liebespaares durch äußere Schwierigkeiten herbeigeführt. Ich wollte diese „äußeren Schwierigkeiten“ beiseite räumen und zeigen, dass dahinter noch etwas anders steht, eine Macht, die ich im guten Gott personifiziert habe.<sup>27</sup>

Die Macht des guten Gottes und die Utopie der Liebe werden im Hörspiel nicht scharf voneinander getrennt. Die Demonstration betrifft das Liebeskonzept, wie es von den gesellschaftlichen Prinzipien und den diskursiven Vorgaben bestimmt wird. Machtspiel, d.h. Macht der Gesellschaft, deren Normen und Konventionen sich in Gefahr befinden – Liebespaar als Bedrohung, denn der Stillstand, die Gegenzeit erlaubt keinen Fortlauf der Geschichte. Die Angst vor Chaos und Unordnung bzw. das „Neuschöpfen“ der Welt impliziert den Untergang Jennifers als Opfer.

Eine Überinterpretation als politisches Stück, wobei Bezüge zu dem Antiterror-Phänomen bzw. zu dem Bau der ersten Atombombe und zum 11. September 2000 aufgestellt werden, sind ebenfalls zu vermerken. Ein Beispiel dafür wären die Aussagen des Regisseurs Ingmar Thilo, der für die Inszenierung als Schauspiel am Münchner Galerie Theater (Black Box im Gasteig) sorgte (vorgesehene Premiere 11. September 2001 – Projekt“ Der gute Gott von Manhattan“).

Das Stück Ingeborg Bachmanns aus dem Jahr 1958 erweist sich zunehmend als geradezu visionär: Das Weltstraßengericht ist bereits installiert, und im Gerichtssaal sitzt der Gute Gott vor seinem Richter. „Alles muß so bleiben, wie es ist“, so lautet die Botschaft des Guten Gottes, und damit alles so bleibt, wie es ist, zündet er die Bombe. Getroffen werden sollen Jennifer und Jan. In ihrer überwältigenden Liebe droht eine neue Zeit, die Gegenzeit, hereinzubrechen – und genau das darf nicht sein. Damit es mit tödlicher Sicherheit die Richtigen trifft, bedient sich der Gute Gott hunderter von Kundschaftern und Agenten. Ein infamer Nachrichtendienst gegen die Phalanx der Liebenden, die die Freiheit in den Höhen sieht, „wo die Adler nicht wohnen.“ Die Freiheit verliert den Prozeß. Der Richter entläßt den Guten Gott durch die Hintertür. Das letzte Wort ist – Schweigen.

Im April 1973 wird das World Trade Center eingeweiht. Am Oktober 1973 stirbt Ingeborg Bachmann an den Folgen eines Brandunfalls.<sup>28</sup>

Die inhaltliche Komponente bietet dem Spielleiter den Ausgangspunkt für poetologische und bekenntnishaft Reflexionen, die einerseits die Tragik des Liebespaares hervorhebt und andererseits die akute Aktualität der Thematik in den Vordergrund schiebt. Diesbezüglich gibt das folgende Zitat, das ich mir erlaube in extenso zu wiedergeben, die notwendigen Anhaltspunkte, die neue Lesarten des Hörspiels/Schauspiels zuzulassen.

27 Im Interview mit Harald Grass am 1. Mai 1965. In: Bachmann 1983, S. 56.

28 Thilo, Ingmar: <http://www.cis.uni-muenchen.de/Ingmar/GG-programmheft.html> [19.06.2006]

Ingeborg Bachmann und der 11. September?

Wer es unternimmt, ein Stück mit dem Titelwort „Manhattan“ zu inszenieren, und die Premiere dieses Stückes ausgerechnet auf den Jahrestag des 11. September 2001 legt, muß natürlich nach einer stichhaltigen Begründung seines Tuns gefragt werden. Der Hinweis, dass die Planungen zu diesem Stück weit in die Zeit vor das Jahr 2001 zurückreichen, kann da ebenso wenig genügen wie der Verweis auf möglicherweise vergleichbare Unternehmungen in den USA selbst. Sogar der Rückgriff auf Debatten über aufklärerische, politische oder sonstige gesellschaftliche Funktionen des Theaters muß angesichts der Schwere des Ereignisses eher schal bis anrüchig wirken.

Ich habe hier nun meine eigene Betroffenheit anzuführen, die auch nach vieljähriger Beschäftigung mit dem auf mich geradezu visionär wirkenden Werk von Ingeborg Bachmanns dazu zwingt, den guten Gott von Manhattan nicht nur einer allgemeinen und überzeitlichen Bedeutung wegen, sondern eben wegen seiner mir unabweisbaren und zwingenden Aktualität auf die Bühne zu bringen. Der Grund ist also kein anderer, als Ingeborg Bachmanns Denk- und Sprachgewalt selbst. *Der gute Gott von Manhattan* hat uns nicht nur überhaupt etwas zu sagen – ja, er kann uns in dieser finsternen aller Zeiten wichtige Denkanstöße und höchst bedeutsame Fingerzeige geben.

Quintessenz aller Aussagen des Stückes: Gegenüber stehen sich nicht gute und böse, ordentliche und terroristische Gewalt, sondern terroristische Gewalt und jede Gewalt auf der einen Seite und die alles verzehrende Freiheit der Liebenden auf der anderen.<sup>29</sup>

Andere Schauspiel-Inszenierungen des Hörspiels, die bislang verzeichnet sind, wären: die Koproduktion von i-camp NT, München und dietheater Wien, eine Performance unter der Leitung Michael Doppelhofer und Eva-Maria Schachenhofer (Premiere am 24. Januar 2001, dietheater Wien); das Schauspiel in der Regie von Julia Ortmann am Frankfurter Schauspiel (Premiere 4. April 2001); die Inszenierung für die Bühne in der Regie von Niko Brettschneider am Theater Brett Wien (Premiere 1. April 2003, österreichische Erstaufführung).<sup>30</sup>

Bezogen auf die Hörspiele von Bachmann gibt es klare Aussagen, die sie vom thematischen und formalen Standpunkt als modellhaft einschätzen.

[D]ie Hörspiele der Ingeborg Bachmann sind geradezu Musterbeispiele jenes Typs Hörspiel, das dem Zuhörer eine innere Bühne, einen Innenraum der Imagination und Identifikation schuf, ihn mitten ins Spiel hinein nehmen wollte; Exempel einer Kunstform des Hörens, die dennoch alles Hörbare, das außerhalb von Handlung und Rolle lag, nur sparsam, untermalend, leitmotivisch einsetzte, auch die Musik niemals um ihrer willen verwendete.<sup>31</sup>

Die Fokussierung auf die Modellhaftigkeit der Hörspiele, die aber keine Extreme anstrebt, bietet anderen Kunstschaaffenden Grund genug sich der Texte anzunähern und daraus „Neues“ zu schaffen, als Inszenierung auf der Bühne oder gattungsmäßige Umgestaltung, wie zum Beispiel Musikoper. Die Umsetzungen als Schauspiel umfassen eine lange Zeitspanne und ihre Rezeption stellt oft die Inszenierung in Frage, die nicht

29 Ebd., [19.06.2006]

30 <http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/ibtheater.htm> [19.07.2007]

31 Hädecke, Wolfgang: Die Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: Bachmann 1983, S. 126.

immer die Aussagekraft des Hörspiels erreicht. Es gibt viele kritische Stimmen den multimedialen Versuchen gegenüber, die das Bühnenereignis als zu statisch empfinden.

Die Rezeption im 21. Jahrhundert über Adriana Hölszky's Musiktheater/Oper, ur-aufgeführt am 19. Mai 2004 im Rokokotheater des Schwetzingen Schlosses bei den dortigen Festspielen, signalisiert das Potential des Ausgangswerkes, das immer noch als Inspirationsquelle dient. Fasziniert von der Dichtung Ingeborg Bachmanns hat die Komponistin Adriana Hölszky die künstlerische Herausforderung angenommen, Text bzw. Sprache und Musik in ihren Kompositionen „neu“ zu definieren.

Ich weiß nicht ganz genau, wann überhaupt die Beschäftigung mit Ingeborg Bachmann begann, aber es war ein Prozeß seit 1977/78, könnte ich sagen, und das war kontinuierlich. In verschiedenen Werken z.B. *Geträumt oder Jagt die Wölfe zurück* sind Elemente aus Bachmann, Gedichte, verwendet mehr oder weniger direkt und natürlich in dem *Guten Gott von Manhattan* besonders. Was mich bei Bachmann interessiert hat, war die Faszination ihrer Ausstrahlung und zwar die Kraft ihrer Darstellung. Es ist überhaupt nicht wie bei anderer Literatur, bei ihr sind Impulse, Impulse, die etwas in Gang setzen.<sup>32</sup>

Folgen wir den Aussagen der Musikkünstlerin, um ihre Einstellung dem Musiktheater bzw. Bachmanns Kunstwerken gegenüber kennenzulernen, um damit neue Wege zur Interpretation zu betreten. Bachmanns Texte sind demnach „Granit“; bei ihr ist das Wort immer „kräftig“, und nicht etwas, das sich mal eben in Bildern und Bedeutungen verflüchtigt. Die Worte müssen aus sich heraus explodieren, damit sie das Ganze in der Partitur steigern, umdrehen oder zum Kippen bringen können. Direkt auf den *Guten Gott von Manhattan* bezogen ist zu erfahren, dass alles Flächige ins Dreidimensionale übergreift.

Wie vorgefertigte Module, sagt Hölszky, schachtelten und stapelten sich die Räume in dieser Partitur, wobei jeder Raum vom Material her jederzeit klar identifizierbar bleibe – wie chemische Substanzen, die von Natur aus feste Verbindungen eingingen. Alles, was sich entwickelt, kommt aus der Konfrontation dieser vermeintlich autarken Systeme – ganz so, wie Jan und Jennifer, Bachmanns utopisches Liebespaar, keineswegs nur an der Gesellschaft zugrunde gehen respektive an der Heimtücke der Eichhörnchen, sondern auch vor allem an sich selbst. Wer diese Eichhörnchen sind? „Das Leben, das Gift, das Salz, die Intrige. Sie sind ganz einfach da, und man kann nichts gegen sie tun.“<sup>33</sup>

Adriana Hölszky strafft die Handlungselemente und konzentriert sich auf die Aussagekraft der „Stimmen“, die in der Musikkomposition aufgewertet erscheinen. Das Geschehen wird auf das Minimalste reduziert, was sich auch im zweiteiligen Bühnenbild wiederholt: Das Straßenbild steht für „unten“ und das Hotelzimmer für „oben“. Diese minimalistische Raumeinteilung führt zum Verlust der Raumsymbolik, die in der Bewegung von unten bis zur 57. Etage eine wichtige inhaltlich-symbolische Komponente

32 Hölszky, Adriana: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/511388.html>. [17.09.2006]

33 Lemke-Matwey, Christine: Klänge mit Zündschnur. In: Die Zeit, [http://www.zeit.de/2004/20/MKS-H\\_9alszky\\_komma](http://www.zeit.de/2004/20/MKS-H_9alszky_komma) [17.09.2006]

des Hörspiels darstellt. Die Gerichtsszenen und die szenenverbindenden Stimmen aus dem Off des bachmannschen Textes werden ausgespart. Die Reduktion des Personals ist ebenfalls auffällig: Jan und Jennifer als Hauptprotagonisten sind im Musiktheater eher „blass“ charakterisiert, führen sie in einem konventionell geführten Parlando ihren Dialog; die Eichhörnchen Billy und Frankie sorgen für Lebendigkeit und Groteske; die Zigeunerin taucht sporadisch auf; der gute Gott ist in der Vision von Hölszky eine zentrale Figur, der als deus in machina auf der Bühne agiert und den bitteren Ausgang des Liebesspieles bestimmt. Der achtköpfige Chor rückt ins Zentrum – die polyphon klingenden anonymen Stimmen aus dem Hörspiel verwandeln sich in einen „Kraftstrom“ von aneinanderprallenden männlichen und weiblichen Energien, die nur noch musikalisch wahrzunehmen sind, denn kein Wort ist zu verstehen. Die Vertonung wirkt vorwiegend über das phantasievoll musikalisch gestaltete Material, wobei dies einen Schritt der Modernität verzeichnet, die sich von der traditionellen Bearbeitung einer literarischen Vorlage distanziert, nämlich durch die ambitionierte Umwandlung der „Worte“ zu einem energiegeladenen „Musikmaterial“, einem sogenannten „Raumklangtheater“.

Dazu im Folgenden ein paar Pressestimmen, die ein buntes Spektrum der Rezeption des vorgestellten Musikwerkes wiedergeben.

Für Adriana Hölszkys Musiktheater-Projekt hat Yona Kim den Hörspieltext in eine bühnendramatisch wirkungsvollere Form gebracht, indem vor allem die rahmen bildende Gerichtsverhandlung, während derer sich der gute Gott für sein Attentat rechtfertigt, eliminiert wurde. Aufgewertet wurden die „Stimmen“, die im Hörspiel immer wieder irritierend mit verbalen Partikeln der Außenwelt in den Kokon der Verliebten einbrechen, ein ähnliches Stilmittel, wie es Bachmann in ihrem berühmten Gedicht *Reklame* verwendet hat. Im Libretto bilden diese Stimmen einen nahezu omnipräsenten Chor, der infolge seiner chaotischen Lauteruptionen eine nicht unbeträchtlich enervierende Wirkung erzielt. Der Auftritt des guten Gottes ist zu einer zentralen Szene verdichtet, für die ihm Adriana Hölszky eine Bravourarie ganz eigener Art komponiert hat, eine fulminante Hasstirade gegen die Liebe, die „verderblicher als jedes Verbrechen“ sei. [...] Adriana Hölszkys Klangkomposition evoziert ein unmittelbares Erleben akustischer Augenblicke, entwickelt im Hörer gleichwohl Assoziationen von Bedeutung, ein bestimmbares Hörgefühl gleichsam, welches unmittelbar sinnlich das auf der Bühne Gesehene geschehen ergänzt und oftmals auch konterkariert.<sup>34</sup>

Am häufigsten sind dieser musikalischen Inszenierung gegenüber unter den Rezensenten und Musiktheaterkritikern kritische Stimmen anzutreffen.

Hölszky überschritt mit diesem Stück Grenzen. Das hatte seinen Preis. Es war der hohe [Preis] der subtilen Differenzierung. Die Musik schlug auf den Hörer ein, Schmerzbereiche extremer Pfeifgeräusche wie bei Rückkoppelungen wurden bewusst wie Elektroschocksonden eingesetzt. Unbehagen war einkalkuliert, aber es wendete sich auch wie zur Selbstverteidigung gegen das Stück. Die Regie war von diesem fraglichen Entwurf gnadenlos überfordert und reduzierte das Geschehen auf die

34 Wurzel, Christoph: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Online Musik Magazin. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2004/SCHW-der-gute-gott-von-manhattan...> [17.09.2007]

matten Bilder eines expressiven Realismus mit weitgehend hilf- und einfallsloser Personalführung. Auch die musikalische Umsetzung konnte im Grunde nur mitmachen. Die scharfen Klangkaskaden machten differenzierende Distanz oft nicht möglich. Das war die Vorgabe des Stücks, das war aber auch sein Manko. Letztlich wurde Bachmanns illusionslose Analyse auf einen existenzialistischen Aufschrei heruntergefahren.<sup>35</sup>

Der Vergleich zwischen Hörspiel und Musikspiel rückt das letztere in den Hintergrund und bringt fast grotesk klingende Argumente, um das Unbehagen der musikalischen Produktion gegenüber zu motivieren.

Sie entwickelt die Geschichte aus dem Moment der großen Detonation und jagt das enigmatische Dichterhörspiel in die Luft. Sie schlitzt es auf, pulverisiert es, nagt hässliche Löcher in die schönen Stellen. Die Formen zersplittern in ihrer Oper. Die Perspektiven in ihren imaginären Klangräumen kippen wie Wackelbilder. Und dem Zuhörer fliegen die musikalischen Brocken nur so um die Ohren: verschlepperte Blechbläserklänge, ausgefranzte Cembalotriller und schwarzes Trompetengrollen, gehäckselte Koloraturen und hysterisch stampfjaulende Choreinschübe. Als wolle die Komponistin mit ihrer Partitur den gedehnten Moment eines einzigen großen Auseinanderbrechens in Klang setzen.<sup>36</sup>

Drastische Töne sind wahrzunehmen, die mittels der folgenden Zitate aus den Rezensionen ein Crescendo der Kritik zum Ausdruck bringen sollen:

Es klingelt, faucht, kratzt, wabert, schmatzt, pumpt, hustet, schnalzt und wimmert, es tubatönt, cembaloklimpert, alphornhupt und akkordeonklagt im 48-köpfigen Orchester, dass es eine Lust ist. Dann aber: Adriana Hölszky will keinen Text vertonen, „im Gegenteil, der Text wird in meine Musik so integriert, dass man ihn als eigene Substanz gar nicht mehr wahrnimmt, sondern nur seine Energien.“<sup>37</sup>

Das gewaltige Musiktheater Hölzkys wird einem Marionettentheater gegenübergestellt, mit komplett desillusionierten Figuren, die im bezaubernden Ambiente des Schwetzingers Schlosses sehr fremd wirken.

Das Wandern der Klänge, das rastlose Aushöhlen und Unterlaufen der autoritären Zentralperspektive – es findet ganz unmittelbar statt, entbehrt jeder aufwändigeren Illusion. Als wiederum bester Ort für dieses Stück aber erweist sich das Theater durch seine Befremdlichkeit. Wie Schlosspark und Weltgetümmel kollidieren, ohne sich je zu berühren, so scheint sich nichts näher und ferner zu sein als das Rokoko-Ambiente einerseits und Hölzkys deftig-drastische, grotesk Fratzen schneidende, hysterisch überreizte, hitzig-witzige Klangsprache andererseits. Diese Musik – und das wird früh klar, in der belcantistischen Ekstase der Liebenden, im Raunen der geheimnisvollen Zigeunerin – löscht sich über kurz oder lang selbst aus. Ihre splittrige Faktur wird immer splittriger, wüster, geräuschhafter, kratzender, schabender, und alles, was strukturell der Orientierung dienen könnte, gibt mit Todesverachtung seinen Geist auf, zerbröckelt, zerbröselt, zerstäubt.<sup>38</sup>

35 Schulz, Reinhard: Das blutige Kreischen Gottes. In: Neue Musikzeitung 06/2004. <http://www.nmz.de/nmz/2004/06/bericht-hoelszky.shtml> [17.09.2006]

36 Spahn, Claus: Bombe im 57. Stock. In: Die Zeit, <http://zeus.zeit.de/text/2004/24/Oper> [19.06.2006]

37 Thieme, Götz: Fiepen und Quicken in der Großstadt. In: Stuttgarter Zeitung, [http://www.danielgloger.de/x04-Clones/2004-05-19\\_StgZ.html](http://www.danielgloger.de/x04-Clones/2004-05-19_StgZ.html) [19.06.2006]

38 Lemke-Matewey, Christine: Wenn Eichhörnchen zu wenig lieben. In: Der Tagesspiegel, <http://>

Groteske Aspekte gesellen sich in den Bemerkungen der Rezension von Manuel Brug hinzu.

In ihrer jüngsten Oper *Der gute Gott von Manhattan* hat sie [Adriana Hölszky] die von Yona Kim wohlthuend gestraffte Vorlage erneut in typische Hölszky-Klangsprache verwandelt. Sie komponiert wie Dr. Erika Fuchs, die kongeniale Übersetzerin der Disney-Bilderfolgen, die Wörter lautmalerisch erfand: respektlos, treffend, überzeichnet. Da macht es dauernd „Scratch!“, „Knarz!“, „Wimmer, wimmer!“, „Zoing!“, „Plong!“, „Doing, doing!“, „Rrrring“ im ausgesucht grotesken Instrumentarium des 48-köpfigen SWR-Orchesters Stuttgart: mit viel Holz, wenig Streichern, einigem Schlagwerk sowie Alphorn, Akkordeon, Cembalo, Zimbal, Saxophon, Mundharmonika, Gitarre, verteilt über den Orchestergraben und den zweiten Rang. [...] Eine durchhörbar schrille Comic-Operette, mit rhythmisch gesprochenem, selten zu ariosem Gesang sich steigernden Text. Virtuos ist das, witzig, aber auch ein wenig ermüdend in seiner raffinierten Gleichförmigkeit.<sup>39</sup>

Die Literaturadaption für die Bühne als Musiktheater ist von der musikalischen Seite her eine spannende Novität. Ingeborg Bachmanns Versuch in Anlehnung an Wittgensteins Sprachphilosophie im sprachlichen Kunstwerk die Grenze des Empirischen, des rational Fassbaren zu überschreiten, die sogenannte „mystische“ Sphäre zu durchbrechen, kann in der Klang-Kreation der zeitgenössischen Komponistin mit den Klang-Transendenzen verglichen werden, den sogenannten akustischen „Kosmogonien“. Eine eingehende Untersuchung des Musiktheaters seitens der Musikwissenschaft wäre angebracht, um weitere Aspekte der Rezeption und Wirkung hervorzuheben.

Schlussfolgernd kann nur bemerkt werden, dass Bachmanns Hörspiel stets eine Provokation für neue Gestaltungen darstellt – für alle Kunstschaffenden, die sich mit diesem Kunstwerk auseinandersetzen und versuchen, neue Botschaften zu überbringen, wie es Adriana Hölszky getan hat.

[www.archiv.tagesspiegel.de/archiv/22.05.2004/1139117.asp](http://www.archiv.tagesspiegel.de/archiv/22.05.2004/1139117.asp) [17.09.2006]

39 Brug, Manuel: Uraufführung: Adriana Hölszkys Bachmann-Oper in Schwetzingen. In: Die Welt, <http://www.welt.de/data/2004/05/21/280445.html> [17.09.2006]